

# O retábulo da capela de Nossa Senhora do Desterro, em Granja Nova – Tarouca

Pedro Vasconcelos Cardoso<sup>1</sup>

**RESUMO:** A instituição de capelas particulares ligadas ao tema do Desterro pode resultar de uma maior influência da Ordem de Cister nas famílias que as erigiram. A sua construção era também um símbolo de afirmação local por parte da sua nobreza, ou fidalguia. O cuidado posto na execução dos altares de talha desses edifícios, demonstram a vontade de enobrecer os seus espaços e a fé que preconizavam com a salvação das suas almas. O que o retábulo da capela de Nossa Senhora do Desterro, Granja Nova, Tarouca, demonstra é uma aproximação intencional aos valores de maior erudição da arte dessa época, inspirando-se nas fontes que chegavam a Portugal provenientes de dois dos mais importantes centros artísticos da Europa de então – a Flandres e Itália.

**PALAVRAS-CHAVE:** Talha, Capela particular, Maneirismo, Tarouca/Lamego, Divina Proporção

**ABSTRACT:** The institution of private chapels linked to Exile theme, may result from a greater influence of the Cistercian Order on the families that erected them. Their construction was also a symbol of their local statement and nobility. The care in the execution of carved altars of these buildings demonstrates the desire to ennoble their spaces and their faith on the salvation of their souls. The chapel altarpiece of Our Lady of Exile (Nossa Senhora do Desterro), Granja Nova, Tarouca, shows an intentional approach to the values of higher erudition of the art of that time, inspiring in the sources that came to Portugal from two of the most important artistic centres of Europe – Flanders and Italy.

**KEY-WORDS:** Carving, Private chapel, Mannerism, Tarouca/Lamego, Divine Proportion

**RESUMEN:** La institución de capillas privadas vinculadas al tema del Destierro, puede ser resultado de una mayor influencia de la Orden Cisterciense en las familias que las levantaron. Su construcción fue también un símbolo de afirmación local por parte de la nobleza o aristocracia. El cuidado en la ejecución de los altares en talla de estos edificios demuestra el deseo de ennoblecer sus espacios y la fe que poseían por la salvación de sus almas. Lo que el retablo de la capilla de Nuestra Señora del Destierro, Granja Nova, Tarouca, muestra es una aproximación intencional a los valores de mayor erudición del arte de su época, inspirándose en las fuentes que llegaban a Portugal de dos de los centros artísticos entonces más importantes de Europa – Flandes e Italia.

**PALABRAS-CLAVE:** Talla, Capilla privada, Manierismo, Tarouca/Lamego, Divina Proporción

---

<sup>1</sup> Doutor em Estudos de Património pela Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Porto.

## 1. O Contexto

A capela de Nossa Senhora do Desterro, em Granja Nova, arciprestado de Tarouca, foi edificada por volta do ano de 1638 por “*António Cardoso Amado e sua mulher Inês Barbosa para sua sepultura*”, conforme inscrição que se encontra na parede da capela, do lado da Epístola (Fig. 1). Trata-se de um espaço de instituição particular, ostentando a pedra de armas da família Amado na fachada do pequeno templo, facto que, segundo as constituições sinodais da época, “*se concederá sómente aos fundadores, & dotadores, que deraõ dote competente*”<sup>2</sup>. A edificação destes espaços particulares era apanágio de famílias com estatuto elevado dentro da sociedade local, e “*desde o século XVII que se divulgara entre os grupos nobres a moda da capela particular, anexa à casa*”<sup>3</sup>. Era também comum nestas famílias, muitas vezes de condição fidalga ou nobre, haver parentes

<sup>2</sup> PORTUGAL, D. Miguel de – *Constituicoens Synodales do Bispado de Lamego: 1639*. Lisboa: Officina de Miguel Deslandes, 1683, p. 305.

<sup>3</sup> OLIVAL, Fernanda – Os lugares e espaços do privado nos grupos populares e intermédios. In MATOSO, José, dir.; MONTEIRO, Nuno Gonçalo, coord. – *História da Vida Privada em Portugal*. [S.l.]: Círculo de Leitores, 2011, p. 259. “*Para poder usufruir de serviços religiosos nestes espaços era indispensável fazer prova de quatro requisitos cumulativamente: ser nobre; obter um breve de Roma a autorizar o culto; apresentar a uma vistoria do Ordinário uma edificação digna e adequada; alcançar licença do prelado diocesano*”. *Ibidem*. Esta “concessão ficava dependente da revista realizada pelo pároco que o governador do bispado nomeasse para avaliar o seu asseio, paramentos e ornamentos. Paralelamente, a concretização deste projecto exigia a realização de uma escritura, registada em notário, de dote e obrigação, através da qual se vinculavam à capela os bens ou rendimentos suficientes para assegurar no futuro a sua conservação e ornamentação. A garantia da perpetuidade do vínculo era sublinhada na escritura (...) ficando interdita a sua venda ou troca”. EUSÉBIO, Maria de Fátima – *A talha barroca na diocese de Viseu*. Porto: [s.n.], 2005. Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Edição policopiada. Vol.1. p. 129. Consultando as constituições Sinodais do bispado de Lamego sobre edificação de ermidas, pode ler-se que o dote de bens vinculados à capela era condição para ser obtida a licença para a sua construção. Obriga-se a que sempre que algum devoto quisesse edificar alguma ermida nesse bispado, para além do pedido ao bispo e da visita ao lugar por uma pessoa por ele mandatada, ter-se-á que fazer “*escritura de dote, para a fabrica, & ornamentos, de bens de raiz, ou foros bastantes a nosso arbítrio*”, para que se lhe possa conceder licença. Vd. PORTUGAL, D. Miguel de – *Constituicoens Synodales do Bispado de Lamego: 1639*. Lisboa: Officina de Miguel Deslandes, 1683, p. 303. Este facto pressupunha por parte dos instituidores a posse de bons recursos económicos, caso contrário não poderiam dispensar avultadas somas na edificação e ornamentação de uma capela e dispor, para todo o sempre, de rendimentos seus que passavam a ser obrigatoriamente aplicados na conservação, satisfação dos legados pios, como missas, e valorização da capela através da vinculação dos bens. “*Assim, regra geral, estas capelas eram fundadas pelas famílias de maior prestígio social e económico, no contexto local e regional*”. ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – Manifestações do barroco português: casas e quintas com capela. In FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, coord. – *A Encomenda. O Artista. A Obra*. [S.l.]: CEPESE, 2010, p. 326.

dos instituidores a exercerem cargos eclesiásticos<sup>4</sup>. Neste contexto encontramos um registo de óbito de 1699, da paróquia de Granja Nova, que faz referência a um padre provisor cujo nome e apelidos são homónimos do fundador, o que coloca a hipótese de este ser seu familiar. No assento pode ler-se que o “*padre provisor António Cardoso Amado*”<sup>5</sup> dá licença para o sepultamento de um pároco na capela-mor da igreja dessa paróquia. O facto poderá estabelecer a ligação entre esta família e o meio eclesiástico local da época, bem como o elevado estatuto que aí foi atingido.

Para além da autorização do uso da pedra de armas na fachada, que teria que ser dada por escrito pelo bispo da diocese, era igualmente necessária idêntica permissão para a colocação de “*Letreiros*”, dentro ou fora dos espaços sacros, pelo que pressupomos que tal também se verificou, neste caso, com a pedra interior onde se especifica a fundação e o local de registo dos óbitos da capela. Nesta inscrição pode ler-se que “*os óbitos que nela ficam se acharão em um compromisso no cartório das Salzedas*”<sup>6</sup>. Este aspecto liga os instituidores do espaço ao convento de Santa Maria de Salzedas, da Ordem de Cister, a pouco mais de 3 km.

<sup>4</sup> “*A nobreza alta e baixa disputava com fúria todos os lugares eclesiásticos superiores e de preferência os canonicatos dos cabidos das catedrais (...) entravam na carreira eclesiástica com o fim único de possuir uma sinecura.*” CASTRO, José, P.<sup>o</sup> – *Portugal no Concílio de Trento*. Lisboa: União Gráfica, 1944, vol. 1, pp. 19-20. “*(...) na Época Moderna foram fortíssimas as vinculações entre o universo da política e o da religião.*” PAIVA, José Pedro – *Baluartes da fé e da disciplina: o enlace entre a inquisição e os bispos em Portugal (1536-1750)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011, p. 261. Era, por vezes, muito estreita a ligação entre o poder destas famílias e a sua relação com o prestigiante mundo eclesiástico. É nesta conjuntura que se pode afirmar, por exemplo, que “*o mosteiro de Arouca, como a maioria dos seus congéneres portugueses, nasceu e cresceu pela nobreza*”. RÊPAS, Luís Miguel – *Quando a Nobreza Traja de Branco: a comunidade Cisterciense de Arouca durante o Abadessado de D. Luca Rodrigues (1286-1299)*. Leiria: Magno Edições, 2003, p. 75. “*Neste Reino o temos visto felizmente, em que os Mosteiros dos Beneditinos, Cistercienses, e Cónegos Regrantes tem sido, e são o Seminário da Nobreza, em que vivem, se instruem, e são úteis à Religião, e ainda ao Estado, os filhos dos Grandes, e Fidalgos*”. LOBÃO, Manoel de Almeida e Sousa de – *Tratado pratico de Morgados*. 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Impressão Regia, 1814, p. 30. Com estas circunstâncias poder-se-á entender que entre os “*filhos secundogénitos dos Grandes (...) até 1760, menos de um quarto se pode casar. Dos nascidos até 1720, mais de metade seguia as carreiras eclesiásticas que, de alguma forma, lhes estavam destinadas*”. MONTEIRO, Nuno Gonçalves Freitas – *O crepúsculo dos grandes: a casa e o património da aristocracia em Portugal (1750-1830)*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2033, p. 170.

<sup>5</sup> A.D.L.-C.P., *Registos Paroquiais*, Freguesia de Tarouca, Cx. 4, L.<sup>o</sup> 36 – Óbitos, f. 13v. Padre Provisor: “*He o que faz as vezes do Bispo no seu Bispado (...)*”. BLUTEAU, Raphael – *Vocabulario Portuguez e latino*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712-1728, p. 808.

<sup>6</sup> Optou-se por actualizar a grafia de algumas palavras e desdobrar as abreviaturas.

A influência que este cenóbio exerceu na região foi de enorme importância, uma vez que a localidade de Granja Nova mais não era do que um território que lhe pertencia, e sobre o qual exercia a sua jurisdição<sup>7</sup>, inclusivamente através da apresentação do seu cura pelo Dom Abade do mosteiro de Salzedas, situação que ainda ocorria na segunda metade do século XVIII<sup>8</sup>. Este facto justificará a invocação da capela ao tema do regresso da Sagrada Família do Egipto, uma vez que o Desterro é um tema recorrente nos espaços monásticos cistercienses. Santa Maria de Alcobaça, de Cós, de Salzedas, São João de Tarouca ou o convento do Desterro, em Lisboa, são exemplos de espaços dessa Ordem com invocações ou capelas do Desterro. Nestes aparece, nos locais dedicadas ao tema, o símbolo constituído por um cravo que trespassa um S, encimado por uma coroa<sup>9</sup>, situação que também se observa num caixotão central do tecto da capela de Granja Nova (Fig. 2). Em algumas representações dos mosteiros cistercienses, como no caso do altar do Desterro de São João de Tarouca, e da capela dessa invocação em Alcobaça e Salzedas, altares que suportam as

<sup>7</sup> Vd. FERNANDES, A. de Almeida – *As dez freguesias do concelho de Tarouca: história e toponímia*. Braga: Câmara Municipal de Tarouca, 1995, pp. 135-145.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>9</sup> Vd. COCHERIL, Dom Maur; LEROUX, Gerard, corrector – *Routier des Abbayes Cisterciennes du Portugal*. 2ª ed. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, p. 348. Numa nota de Gérard Leroux é sugerida uma explicação para esta simbologia como sendo uma designação de Escravo (S+cravo = Escravo), forma como os membros de certas confrarias ou congregações religiosas se designavam, traduzindo assim, no caso desta capela, a ideia de Escravos, ou Servos de Nossa Senhora do Desterro. Cf. SOBRAL, Luís de Moura – A Capela do Desterro de Alcobaça: estilo, narração e simbolismo. In *Actas Cister. Espaços, Territórios, Paisagens*: Colóquio Internacional. Lisboa: Ministério da Cultura; Instituto Português do Património Arquitectónico, 2000, vol. 2, pp. 409 e 423. Este autor chega a atribuir o símbolo a uma Confraria de Escravos de(?) responsável pela edificação ou manutenção destes espaços cistercienses. Em nossa opinião mostra-se irrefutável o facto de este símbolo estar, pelo menos, ligado à devoção de Nossa Senhora do Desterro e muito particularmente a essa invocação na Ordem de Cister, bem como em outros espaços que estavam sob a sua influência espiritual, como é o exemplo da capela de Nossa Senhora do Desterro, em Granja Nova. Corrobora esta afirmação o facto de o termos observado em todos os cenóbios cistercienses *supra* referidos, nos locais que dedicaram ao culto da Sagrada Família (Fig. 3). O símbolo do cravo atravessando o S, no caso da capela de Granja Nova, remetaria para o facto de os proprietários desse espaço serem escravos de Maria, ou seja, servos da Virgem, renunciando Nesta a sua liberdade, pertencendo-Lhe, abdicando de vontade própria para melhor A servir. Este símbolo foi também utilizado em Espanha, com particular intensidade em Seiscentos, por todos quantos se tornavam membros ou “*fiéis escravos*” de uma Congregação ou Irmandade afecta a Nossa Senhora ou ao Santíssimo Sacramento. Vd. LÓPES\_GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis – Imágenes rescatadas, fieles esclavos: un lenguaje devocional entre simbolismo y realidad. In *Chronica Nova*. [S.l.]: Editorial Universidad de Granada. Nº 39 (2013), pp. 115-146. In <http://revistaseug.ugr.es/index.php/cnova/article/viewFile/1343/1528> (2014.26.12; 12 h).

imagens da Sagrada Família no regresso do Egipto, inclui-se neste símbolo as iniciais I.M.I., de Jesus, Maria e José, relacionando-o a essa devoção<sup>10</sup>.

Pelas disposições gravadas no interior da capela percebe-se que, para além dos eventuais compromissos pios deixados pela família aquando da sua instituição, esta cumpria o papel de jazigo familiar, facto que se pode verificar pela pedra tumular que ainda existe no seu chão. O sepultamento dos familiares junto ao altar revestia-se de grande importância, uma vez que desta forma os seus corpos permaneceriam junto do local mais sagrado do templo durante os actos litúrgicos. Tal como nas igrejas, o presbitério era o sítio onde se enterravam as pessoas mais ilustres, normalmente com autorização do bispo ou seu mandatário. Desta forma, a aproximação do local de sepultura ao altar, constituía-se como um dos motivos para a edificação das capelas particulares, preocupação que os instituidores quiseram deixar evidente quando mandaram gravar no seu interior essa disposição<sup>11</sup>.

## 2. O tecto

A exemplo do que sucede com a grande maioria das igrejas matrizes<sup>12</sup> dos arceprebendados de Lamego e Tarouca, o tecto desta capela é dividido em caixotões de madeira. Estes são de cor castanha, cujos elementos que constituem as molduras estão pintados com tinta dourada. A excepção é constituída pelo caixotão central que expõe uma cartela com o símbolo

<sup>10</sup> Luís de Moura Sobral atribui o desvelo especial por esta devoção, por parte da Ordem de Cister, a uma causa mais política do que religiosa. “A devoção ao desterro parece exclusiva dos cistercienses portugueses da época barroca. (...) O culto cisterciense do Desterro está assim directamente relacionado, segundo creio, com a criação da Congregação Autónoma Portuguesa (...) funcionaria assim, no contexto cisterciense português, como alegoria da situação dos religiosos durante o período de dependência em relação à cabeça francesa da Ordem, primeiro, e durante a Comenda, depois.” Ou seja, a falta de soberania da Ordem de Cister portuguesa em relação à casa-mãe francesa e depois ao jugo dos Abades Comendatários, levou à adopção do tema do Desterro como uma alegoria à forma como se achavam no seu próprio território – sem possibilidade de mandarem no seu destino – como desterrados. Vd. SOBRAL, Luís de Moura – A Capela do Desterro de Alcobaça: estilo, narração e simbolismo. In *Actas Cister. Espaços, Territórios, Paisagens*: Colóquio Internacional. Lisboa: Ministério da Cultura; Instituto Português do Património Arquitectónico, 2000, vol. 2, pp. 421-423.

<sup>11</sup> “Esta capela de Nossa Senhora do Desterro mandaram fazer António Cardoso Amado e sua mulher Inês Barbosa para sua sepultura (...)”. Inscricção em pedra que se encontra na parede do lado da Epístola no interior da capela de Granja Nova (Fig. 1).

<sup>12</sup> Actualmente a igreja matriz de Granja Nova apresenta caixotões, tanto na nave, como na capela-mor, nesta de cor castanha, sendo uma solução que tem alguma expressão também nas capelas particulares da região.

*supra* referido, ligado ao Desterro, onde se usou folha de ouro e tinta branca. Tal não é habitual nestes espaços particulares, uma vez que no painel central deste tipo de tectos, quando existe uma insígnia, é mais frequente esta ser o símbolo heráldico da família instituidora<sup>13</sup>, a exemplo do que aparece na fachada da capela (Fig. 4).

Este caso singular exhibe uma cartela de traço maneirista, estilo consonante com o retábulo do seu interior. Apresenta um desenho dourado que desenvolve *ferronnerie*, atravessada por fina ramagem acântica na parte inferior, e rematada nos quatro lados por volutas de *rollwerk*, onde pousam dois pássaros, eventualmente fénixes (Fig. 2). Esta linguagem remete, como veremos adiante, para influências de gravuras flamengas que circulavam na época por toda a Europa. Em baixo uma cabeça alada parece sustentar uma estreita moldura oval, encimada por uma coroa, e decorada com pequenas pérolas entre elementos dispostos em escama, num efeito visual geometrizado transposto para a talha e que é próprio do gosto maneirista. Ao centro a insígnia, ou símbolo, constituído pelo S atravessado por um cravo (S+cravo = Escravo). Este exemplo serve para demonstrar que nem sempre se expôs no tecto destas capelas apenas heráldica da família proprietária do espaço. Nos quatro cantos do caixotão temos igual número de rosetas circulares constituídas por folhas de acanto. Não é o modelo mais frequente no remate dos cantos de caixotão dos tectos das capelas particulares da região, uma vez que na maioria dos casos surge aquele que apresenta as folhas de acanto organizadas em formato quadrangular ou em forma de cruz grega.

A simplicidade dos elementos das molduras dos caixotões do tecto, de desenho recto, sem outros motivos decorativos, facto que no *Barroco Pleno* não se irá verificar nesta região, acentua a influência que ainda se fazia sentir na zona, por volta de 1640, da arte que provinha do classicismo renascentista. Esse gosto é igualmente visível na decoração das mísulas que suportam o tecto, com formas simples que variam entre uma folha de acanto e elementos geométricos como perlados ou discos convexos com uma pérola no centro (Fig. 5).

<sup>13</sup> Na região podemos apontar as capelas particulares de Santo António, em Britiande, e de São João Baptista, em Ferreirim, que têm na zona central dos tectos o símbolo heráldico dos instituidores dessas capelas.

### 3. A fachada

O gosto pela simplicidade da geometria das formas também é verificável na harmonia dos elementos arquitectónicos da fachada e no seu processo construtivo<sup>14</sup> (Fig. 4), resultando numa sobriedade que se sente igualmente na obra de talha do seu interior. A quebra dos valores clássicos é apontada pela interrupção da cimalha<sup>15</sup> (base) triangular que remata a parte superior da fachada, e que define um frontão, aspecto que não se verifica em idêntico elemento, mais abaixo, que encima a porta. O vértice superior deste último termina na cimalha interrompida do frontão que sobrepuja a fachada relacionando um com o outro, num jogo que cria uma dissonância canónica com a arte clássica, mas que é igualmente usado no remate do altar da capela, ainda que de diferente forma.

### 4. O retábulo

Datado de 1640, conforme entalhe na zona do banco (Fig. 6), o retábulo da capela de Nossa Senhora do Desterro, em Granja Nova, de 320 cm de largura, apresenta apenas um par de colunas, embora defina no seu corpo três tramos (Fig. 7). A diferenciação entre os panos é conseguida pela saliência e, simultaneamente, profundidade da zona central, que é delimitada por duas bandas verticais que lembram pilastras – solução de menor recurso económico. Estas estão decoradas por uma forma que serpenteia em torno de pequenas pérolas, motivo decorativo geométrico vulgar no Maneirismo. Nos seus remates origina elemento semelhante ao que é utilizado numa das mísulas do tecto – disco com pérola ao centro. Este vai-se repetir, sobreposto em escamas, nas mísulas de suporte das imagens dos tramos laterais do altar, bem como nos quartelões existentes no seu ático.

A estrutura do altar é composta por três tramos e um corpo, rematada por um ático e inferiormente por embasamento constituído por um soto-banco e banco com banquetas, formando um conjunto próximo da concepção estrutural maneirista do *retábulo-fachada*.

<sup>14</sup> Este é caracterizado pelo aparelho em granito aparente de tonalidade amarelada em fiadas de tendência horizontal regular mas de diferente altura (*opus pseudo-isodomum*).

<sup>15</sup> Este tipo de interrupção no frontão surge em alguns desenhos de Serlio, no seu tratado de arquitectura. Vd. SERLIO, Sebastiano – *Tercero Libro de Architectura*. Toledo: Juan de Ayala, 1552, p. 30v.

O ático é rematado por dois frontões, sendo o inferior interrompido por um superior que também é aberto para levar um pedestal onde pode ter existido uma cruz ou imagem (Fig. 6). Tal como na fachada, os elementos arquitectónicos clássicos parecem ser usados apenas pela sua expressividade, como gramática decorativa, criando, por vezes, “*desequilíbrio e complexidade*”<sup>16</sup> pela forma anticlássica como se aplicam, o que constitui uma característica da época maneirista a que este retábulo pertence. O friso de *óvulos e dardos*, usado na ordem jónica e na coríntia, percorre parte da cornija e empanas do frontão do remate do altar, sendo o friso preenchido pelo motivo de “*capelas*”, muito recorrente na talha deste período, e que lembra pequenos nichos ou capelas laterais encadeadas, num estrutura que se assemelha a uma *serliana*<sup>17</sup> (Fig. 8). Regista-se igualmente o uso do motivo de *rosário* nas arquitraves e nas empenas do frontão cimeiro, alternando com o de *óvulos e dardos*.

Nas aletas surgem arranjos de frutos, pendurados por fitas de pano, enquadradas por grandes volutas<sup>18</sup> acânticas e de *rollwerk*. Estes frutos, que podem ter simbologias variadas<sup>19</sup>, remetem, em contexto mais geral, para as frutas do Paraíso – a terra prometida ou da abundância. Foram empregues nessa zona do retábulo inúmeras vezes, em especial nos altares da primeira metade do século XVII. Nesta região, compreendendo os arciprestados de Lamego e Tarouca, podemos encontrar exemplos muito semelhantes em capelas particulares, com provável recurso às mesmas gravuras, tal é a similitude do desenho das frutas. São exemplo disso as capelas de São João Baptista<sup>20</sup>, em Ferreirim, ou de São Francisco, em

<sup>16</sup> LAMEIRA, Francisco – *O retábulo em Portugal: das origens ao declínio*. Faro: Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve; Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2005, p. 84.

<sup>17</sup> “*Janela de três vãos, o central arqueado [e mais alto] e os laterais arquitravados*”. SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida – *Dicionário de termos de Arte e Arquitectura*. [S.l.]: Editorial Presença, 2005, p. 330.

<sup>18</sup> Esta solução de aletas com volutas lembra algumas fachadas da Companhia de Jesus, como a do colégio de Coimbra ou a da igreja de Gesù, em Roma. Também se pode ver no tratado de arquitectura de Sérlio, no sexto livro, em algumas propostas para portões de edifícios, unindo a parte superior das ilhargas aos elementos que sobrepujam as portas. A sua transposição para este tipo de *retábulo-fachada* parece evidente.

<sup>19</sup> As uvas, através do vinho, simbolizam o sangue de Cristo (Eucaristia), a Maçã lembra o Pecado Original, a Romã a comunidade cristã reunida em assembleia, pela forma como congrega no seu interior os bagos, a cabaça remete para a fertilidade, o marmelo para a “*alusão à Virtude Imortal*”. Vd. AZAMBUJA, Sónia Talhé – *A linguagem simbólica da Natureza: A flora e a fauna na pintura Seiscentista Portuguesa*. [S.l.]: Nova Vega, 2009, pp. 322-336.

<sup>20</sup> Este retábulo é de 1658 segundo a inscrição que se encontra pintada na zona do banco desse altar. Salientamos também o desenho semelhante dos quartelões entre este altar e o de Granja Nova (Fig. 9), facto quer se repete para o altar da capela de São Francisco, em Lazarim.



Lazarim, a cerca de 10 e 15 km, respectivamente, de Granja Nova (Fig. 9). No entanto esta solução foi replicada em mais altares no país, como se comprova pelo retábulo de 1622 de Nossa Senhora dos Mares, da igreja do convento de São Domingos, em Viana do Castelo.

Outras zonas do altar começam neste período a apresentar decoração vegetalista de pendor naturalista como finos caules com folhagem de acanto, visíveis no friso do entablamento do corpo do retábulo (Fig. 10), ou vasos de flores, a lembrarem açucenas (*Lilium candidum*), outro símbolo mariano (Fig. 11) que se encontra no banco. O significado desta flor remete para a pureza da Virgem, onde é vulgar aparecer na cena da *Anunciação* na mão do anjo ou num jarro perto de Nossa Senhora<sup>21</sup>. Liga-se também à escolha que São José fez Desta para sua mulher – o seu cajado ter-se-á transformado num pé de açucenas como sinal divino de que ele era o eleito para casar com Maria. A açucena relaciona-se desta forma com as duas figuras da Sagrada Família, ambas fazendo parte do tramo central do retábulo da capela.

O motivo de caules finos enrolados, com folhas de acanto e flores de cujos centros brotam mais folhas ou caules, é atribuível à gramática do grutesco, com raízes na decoração da arte clássica romana. Se as pinturas da *Domus Aurea* é um exemplo incontornável dessa fonte de inspiração, os relevos do *Ara Pacis* (Fig. 10) revelam até que ponto o uso destes motivos nos relevos escultóricos era igualmente uma realidade na Roma clássica. Tal ajuda-nos a perceber com mais nitidez as semelhanças entre a arte dessa época e alguns relevos da talha executada em Portugal, dezassete séculos depois. Mas se a influência italiana parece óbvia neste retábulo, não podemos menosprezar outra fonte de inspiração como a flamenga, nomeadamente através das gravuras de Hans Vredeman de Vries. Esta está patente nas cartelas do banco do retábulo através do desenho dos seus perfis, a lembrar *feronnerie*<sup>22</sup>, como o demonstram os gravados do autor flamengo (Fig. 12). O mesmo se pode dizer das volutas de *rollwerk* que as rematam, provando que “o vocabulário ornamental inspirado nas gravuras ítalo-flamengas”<sup>23</sup> foi uma realidade mesmo na talha de centros artísticos periféricos do país.

<sup>21</sup> Apresenta-se aqui, a título de exemplo, o quadro da Anunciação pintado por Joos van Cleve, cerca de 1525, onde o artista pintou uma jarra, idêntica à do retábulo, com as simbólicas açucenas junto à figura de Maria.

<sup>22</sup> Por vezes também fazem lembrar fitas de couro grosso, ao jeito de cintos com fivelas.

<sup>23</sup> LAMEIRA, Francisco – *O retábulo em Portugal: das origens ao declínio*. Faro: Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve; Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2005, p. 88.

Este retábulo comprova ainda a coexistência em simultâneo, nesta data de 1640, do uso de uma gramática de teor mais naturalista, de influência italiana, e de outra, de carácter geometrizante, mais ao gosto do norte da Europa. A duplicidade pode justificar-se por se configurar já nesta altura a emergência de um novo período de transição na talha portuguesa – a chegada do protobarroco. A tendência naturalista vai acabar por prevalecer sobre a da geometria das formas, com as ramagens acânticas de caules finos a invadir todas as componentes arquitectónicas da estrutura do retábulo. A estética barroquizante, personificada por essa propensão, começa a ser perceptível nas colunas do altar, onde os espaços entre as estrias não são lisos (Fig. 13), facto que não estava previsto por Vitróvio<sup>24</sup> no seu tratado da arte clássica, encontrando-se preenchidos por formas geométricas dispostas umas sobre as outras como escamas. O mesmo se passa no terço inferior do fuste, com o ornato de *ponta de diamante* a fazer a sua aparição no meio de elementos vegetalistas que preenchem já toda a superfície, a reforçar a dicotomia entre as duas linguagens que atrás referimos.

Os ornatos piramidais, *ponta de diamante*, encontram-se igualmente no remate do friso do entablamento (Fig. 10), em pequenos registos verticais. A Sérlio se poderá também atribuir a tendência maneirista para o uso destes e outros elementos decorativos geométricos, como o *rusticado*, nos altares portugueses, através das gravuras do seu tratado de arquitectura<sup>25</sup>. Mas é mais uma vez numa gravura de Hans Vredeman de Vries que encontramos o uso da *ponta de diamante* como elemento decorativo do terço inferior da coluna (Fig. 13).

Referenciadas as possíveis fontes iconográficas deste retábulo, resta-nos analisar as relações estruturais dos diversos componentes que constituem a sua morfologia – embasamento, corpo (dentro deste o tramo) e ático. Aplicando o rectângulo de ouro, ou divina proporção, sobre a imagem do altar evidencia-se o seguinte: a altura total e a largura (neste último caso tomando como referência os plintos das colunas), inscrevem-se no rectângulo que resulta da construção áurea (Fig. 14); esta construção determina a altura do embasamento e das colunas do corpo; um terço da altura destes

<sup>24</sup> Vd. VITRÚVIO, Marco – *Tratado de Architectura*. Trad. Manuel Justino Maciel. 2ª ed. [S.l.]: IST Press, 2006, p. 124. O desenho das estrias devia ser sulcado num fuste que teria a superfície lisa, em número de vinte e quatro. A inclusão de outro tipo de elementos manifesta a tendência verificada no Maneirismo para alterar as regras da arquitectura clássica.

<sup>25</sup> Vd. SERLIO, Sebastiano – *Libro Quarto de Architectura*. Toledo: Juan de Ayala, 1552, p. 18v. Folha onde se ilustra o *almofadado* e *rusticado* dos edificios clássicos. Nesta aparece o desenho da *ponta de diamante*.

dois espaços dá a medida do banco e da zona inferior do fuste, onde este exhibe decoração diferenciada; um terço da medida superior que abrange o ático e o entablamento do corpo resulta no friso, cornija e frontão superior que remata o retábulo. Aplicando o rectângulo de ouro à largura do altar obtemos a medida dos tramos laterais. Estas dimensões que advêm da aplicação da proporção áurea surgem ao olho humano como equilibradas, o que levou a que muitos artistas as tomassem em conta para a organização estrutural das suas obras, em especial durante o Renascimento.

Por fim há que referenciar o frontal de altar que na sua estrutura se equipara aos restantes de feição maneirista existentes na região, neste tipo de espaço particular. Em todos eles se verifica a imitação de tecidos nobres, como adamascados, cabendo à pintura essa função, bem como a de dividir em campos o frontal. A madeira, nesta fase, surge apenas ou quase como um suporte da pintura, não contribuindo com grande relevância para a imitação dos têxteis nobres. Regista-se somente o uso de réguas ou desníveis de planos nos campos para acentuar algum relevo na reprodução dos panos. Muitas vezes os galões ou franjas são apenas pintados. São estas características que se observam no frontal desta capela, distantes do papel que a talha, em fases posteriores, iria assumir na imitação dos tecidos, nestas mesas de altar. Já no período subsequente as franjas, galões e motivos dos bordados seriam entalhados, assumindo o trabalho em madeira, nos frontais de altar, importância equivalente à que desempenha no restante retábulo.

## 5. Conclusão

Na instituição de capelas particulares anexas às casas, como é o exemplo desta, que outrora teve comunicação da habitação para o coro-alto, a diocese obrigava a manter uma porta aberta para a rua, com o intuito de servir também a população local durante os actos litúrgicos<sup>26</sup>. Este facto, bem

<sup>26</sup> “Tanto D. Luís de Sousa como Fr. Luís da Silva [bispos de Lamego] estabeleceram normas, nas visitas (...). As desprovidas de portas para a rua ficavam suspensas até abrirem, para os fiéis as poderem frequentar quando quisessem.” COSTA, M. Gonçalves da – *História do Bispado e Cidade de Lamego*. Braga: [s.n.], 1982, vol. 3, p. 382. Este facto é um dos aspectos referidos numa visita feita a onze de Maio de 1712 à capela particular de Nossa Senhora da Nazaré, em Cravaz, Tarouca, para renovação da licença para se continuar a dizer missa nesse espaço: “(...) fui ao lugar de Cravaz freguezia de Tarouca, e ahí visitei a Capela de Nossa Senhora da Nazareth[h] e achei estar esta situada distan[te] das cazas com porta para a rua publica (...) e ma[is] couzas precisas para se dizer missa assim me pairesse não haver in[con]veniente para o supplicante a alcançar [a] graça que pretende”. Arquivo Particular da Casa do Morgado de Nossa Senhora da Nazaré de Cravaz, *Provisão que fez Francisco*

como a devoção destas famílias, por regra com um perfil próximo aos das gentes que compunham as autoridades eclesiásticas, levou a que muitas apresentem um investimento significativo por parte dos instituidores destes espaços sacros.

A talha do retábulo da capela de Nossa Senhora do Desterro, em Granja Nova, revela a preocupação de enobrecer o espaço com uma arte informada, tão próxima da qualidade exibida pelos espaços públicos locais quanto a condição de centro de arte regional, onde se inseria, o permitia. Não deixa por isso de ser interessante registar, ainda que possa demonstrar um certo atraso temporal face aos grandes centros artísticos do país, a execução de uma arte que reflecte as influências de tratados e gravuras de autores de maior erudição de outros países. Dentro destes sobressaem as ilustrações do tratado de Sérlio e dos livros de Hans Vredeman de Vries que parecem ter sido do conhecimento do artista que desenhou e entalhou este retábulo. O rigor de interpretação e execução apresentados nos seus pormenores

---

*França Ribeiro para que se desse licença para haver missa na capela de Cravaz f. 1. Outro exemplo da região de Lamego, a capela particular de Santo António, da quinta da Azenha, em Cambres, corrobora também esta situação: “A 1 de Abril é ordenada visitaço ao lugar onde a capela ia ser construída. Na licença para a obra, determina-se que (...) ficaria afastada das casas, com porta para a estrada pública.” COSTA, M. Gonçalves da – História do Bispado e Cidade de Lamego. Braga: [s.n.], 1992, vol. 6, p. 118. Estes e outros casos foram por nós verificados no terreno, nunca tendo encontrado na região uma capela particular cuja porta principal não desse para o exterior, de modo a que o seu acesso se pudesse fazer por via pública. Idêntica preocupação parece ter sido observada nas capelas particulares da Diocese de Viseu. “(...) não obstante se tratasse de capelas de tipologia particular, não deixavam de ser enquadradas no âmbito da vivência religiosa da colectividade, daí na generalidade das informações fornecidas pelos sacerdotes seja sublinhada a sua utilidade para a povoação. Esta ligação à comunidade é corroborada pela obrigatoriedade de todas elas possuírem porta virada para o espaço público, como testemunham os pedidos de informação ao sacerdote da paróquia sobre o local da sua inserção. (...) Para além de capela particulares encontramos também referências documentais a oratórios privados, que tinham a especificidade de não necessitarem de ter porta virada para a rua pública.” EUSÉBIO, Maria de Fátima – A talha barroca na diocese de Viseu. Porto: [s.n.], 2005. Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Edição policopiada. Vol.1. pp. 131-135. Como o comprova o despacho de licença de edificação da capela particular de Santa Quitéria, em Cães de Cima, Mangualde: “Concedo a licença pedida, fazendo-se a capela em sítio público e decente.” Arquivo Particular da Casa da Portelada, Registo das petições, despachos e informações, escritura e licença da bênção da capela de Santa Quitéria sita no lugar de Cães de Cima. A preocupação de serviço público destes espaços de edificação particular parece ter existido, independentemente do instituidor: “(...) a rainha e os príncipes, com casa própria, podiam ter sua capela, a alta nobreza e clero, (...), os solares urbanos e rurais, bem como Misericórdias e hospitais, asilos, colégios e cadeias dispunham de capelas, com estatuto canónico de públicas e semipúblicas (com a porta principal voltada para a via pública) (...)”. MARQUES, João Francisco – Oração e devoções. In AZEVEDO, Carlos Moreira, dir. – História Religiosa de Portugal. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, vol. 2, pp. 608-609.*

decorativos, muito próximos dos debuxos apresentados por estes autores estrangeiros, revela a importância que foi posta na elaboração deste altar. Tal já era visível no desenho da fachada, mas acima de tudo o que este altar revela é a importância e cuidado que foram postos na execução das artes decorativas do Portugal de Seiscentos, seguindo-se os tratadistas dos grandes centro artísticos europeus de então, mesmo nestes espaços periféricos do país.

A realidade resultante deste altar revela um cuidado acentuado na encomenda da obra de arte particular, talvez porque este tipo de espaço era, para além da fé, um local de afirmação do estatuto social do proprietário na comunidade local. A equiparação da sua arte à dos espaços públicos, como as igrejas locais, cumpria também essa função. Tal levava a que a escolha dos melhores artistas contribuisse para a maior dignificação do encomendador. A erudição da arte elevava a *principalidade* da família na região. Este facto e a estreita ligação que parece ter havido entre os instituidores desta capela e o mosteiro de Salzedas talvez possam explicar o melhor trabalho executado na fachada e no retábulo que a capela apresenta. Importa também perceber como a erudição posta nos pormenores decorativos da talha, de que este altar é um exemplo, reflecte a importância que esta tinha em Seiscentos na arte sacra do país. A qualidade patenteada ainda hoje no seu revestimento a folha de ouro é outro aspecto que reflecte essa relevância. O retábulo da capela de Nossa Senhora do Desterro assume-se como um bom exemplar das questões típicas levantadas pela arte do Maneirismo, quebrando as regras canónicas da arte clássica na forma como conjuga e interrompe os dois frontões do ático, ou na inserção que faz de elementos estranhos à superfície dos fustes nas suas colunas. No entanto não deixa de exibir ainda alguma sobriedade escultórica e de se estruturar em torno dos elementos da fachada de arquitectura clássica. Esta ambivalência maneirista manifesta-se também na linguagem decorativa, onde o naturalismo das ramagens de acanto, jarros de açucenas e frutos pendurados coexiste com o recorte geometrizado das cartelas na zona do banco. A aparente contradição ou estranheza, que de tal podia ocorrer, não acontece, harmonizando-se no conjunto do todo retabular, prova da vitalidade das artes decorativas no Portugal de Seiscentos, continuando a talha portuguesa a mostrar-se singular durante a centúria seguinte.



**Fig. 1** – Pedra no interior da capela de Nossa Senhora do Desterro, em Granja Nova, com a inscrição da data e nome dos instituidores da capela.



**Fig. 2** – Caixotão central do tecto da capela de Nossa Senhora do Desterro, em Granja Nova, com um S trespassado por um cravo, envolto por uma cartela maneirista rematada por volutas de *rollwerk* e dois pássaros.





**Fig. 3** – À esquerda, pormenor do altar dedicado ao Desterro, no transepto de São João de Tarouca, onde se vê um S trespassado por um cravo, com as iniciais IMI, e uma coroa em cima. Ao centro e à direita o mesmo símbolo no exterior e interior da capela do Desterro na cerca do convento de Santa Maria de Salzedas.



**Fig. 4** – Fachada da capela de Nossa Senhora do Desterro, em Granja Nova, onde se insere a pedra de armas da família amado num frontão cuja cimalha é interrompida.



**Fig. 5** – Mísulas do tecto de caixotões da capela de Nossa Senhora do Desterro, em Granja Nova, onde se esculpiram folhas de acanto e elementos decorativos geométricos.



**Fig. 6** – Cartelas do banco do retábulo de Nossa Senhora do Desterro, em Granja Nova, com o entalhe da data de 1640, ano da execução do altar.



**Fig. 7** – Retábulo de Nossa Senhora do Desterro, em Granja Nova, de estilo maneirista, onde coexistem duas linguagens decorativas distintas: cartelas de carácter geometrizarante na zona do banco e elementos vegetalistas como frutos e enrolamentos de caules com folhas de acanto no entablamento e ático. Destaca-se a interacção obtida pelos dois frontões interrompidos que rematam o altar.





**Fig. 8** – Pormenor do friso de “capelas” que lembra uma serliana (ao centro da imagem em tom mais escuro) encadeada ao longo do friso. Por cima o motivo de óvulos e dardos e em baixo o de rosário.



**Fig. 9** – À esquerda, pormenor de uma aleta da retábulo de Nossa Senhora do Desterro, em Granja Nova, representando frutos pendurados por fitas de pano. À direita, idêntico motivo no altar de São João Baptista, em Ferrerim. Salientamos o uso de volutas com folhas de acanto e quartelões com formas e decoração semelhantes nos dois retábulos.



**Fig. 10** – Em cima, pormenor do friso do entablamento do corpo do altar de Nossa Senhora do Desterro, em Granja Nova, com motivos vegetalistas entre cabeças aladas. Em baixo, ramagens enroladas com folhas de acanto e flores de onde desabrocham caules dos seus centros. Estes motivos, retirados do monumento romano Ara Pacis, são os mesmos que podemos ver no retábulo de talha de Ganja Nova. Foto de baixo retirada de:

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ara\\_pacis\\_fregio\\_lato\\_ouest,\\_volute.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ara_pacis_fregio_lato_ouest,_volute.JPG) (2014.12.14; 15h).

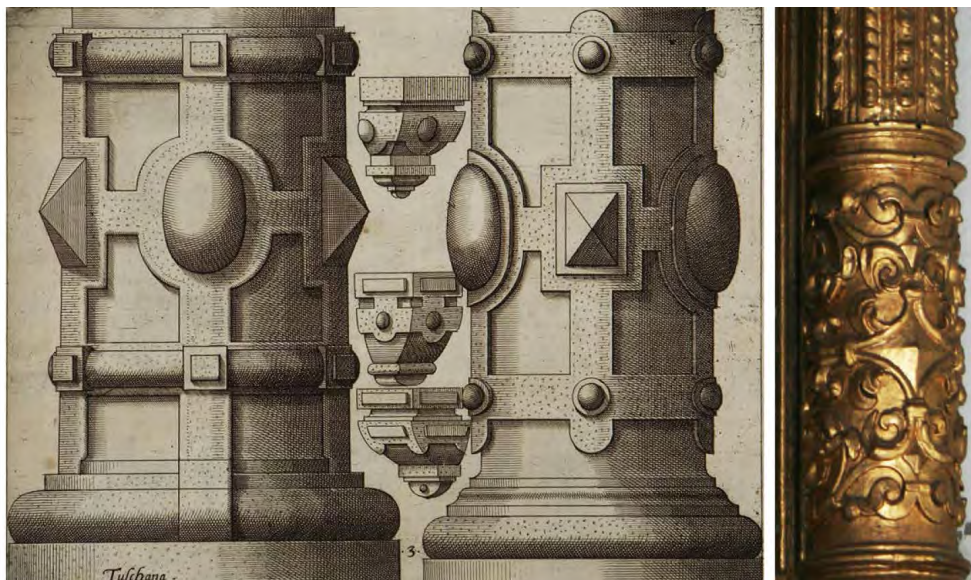


**Fig. 11** – À esquerda, pormenor do quadro da Anunciação de Joos van Cleve, cerca de 1525, onde aparece um jarro com açucenas junto à Virgem tal como nos plintos do retábulo de Nossa senhora do Desterro, em Granja nova. Esta flor simboliza a pureza de Maria, bem como se pode associar à figura de São José, uma vez que terá florido no seu cajado. Foto da esquerda retirada de: <http://www.metmuseum.org/col/ection/the-col/ection-online/search/436791> (2014.12.13; 11 h).



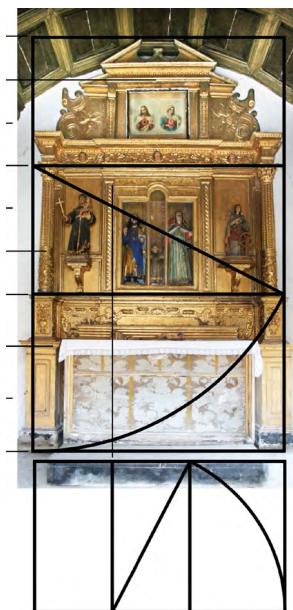
**Fig. 12** – Em cima, pormenor da zona do banco do retábulo de Nossa Senhora do Desterro, em Granja Nova, onde se vêem cartelas com linguagem idêntica à proposta pelo flamengo Hans Vredeman de Vries nos seus livros de arquitectura e decoração. Fotos de baixo retiradas de: <http://digi.ub.uniheidelberg.de/diglit/vries162010001> (2014.12.15; 1 Oh) .; [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/59/Fotothek\\_df\\_tg\\_0006062\\_Architektur\\_%5EGesims\\_%5EOreiecksgiebel\\_%5ESegmentgiebel\\_%5EObelisk\\_%5EVolute\\_%5EOrnam.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/59/Fotothek_df_tg_0006062_Architektur_%5EGesims_%5EOreiecksgiebel_%5ESegmentgiebel_%5EObelisk_%5EVolute_%5EOrnam.jpg) (2014.12.15; 11 h).





**Fig. 13** – À esquerda, gravura de Hans Vredeman de Vries onde se destaca o uso do motivo geométrico *ponta de diamante* no terço inferior da coluna, o mesmo, embora com utilização diferenciada, que podemos encontrar na coluna do altar de Nossa Senhora do Desterro, em Granja Nova (à direita). Foto da esquerda retirada de:

<http://www.harvardartmuseums.org/art/279526> (2014.12.15; 12h).



**Fig. 14** – Aplicação do rectângulo de ouro ao retábulo de Nossa Senhora do Desterro, em Granja Nova, onde se percebe que entre a altura e a largura do retábulo existe uma proporcionalidade que determina a altura do embasamento, do frontão que remata o ático, do terço inferior das colunas e a altura do banco do altar. A sua aplicação à largura determina o comprimento dos tramos laterais. Este tipo de proporcionalidade resulta em medidas que se tornam harmoniosas ao olho humano.